

“arte Rorschach”

Artur de Vargas Giorgi
UNISUL/Capes-PNPD

Resumo

Em torno do significante *informalismo*, nos anos 50 e início dos 60, parece haver se formado uma espécie de comunidade contingente de artistas. Não se tratava de uma escola, nem de um grupo coeso, com orientações nítidas e características plásticas bem definidas. Seu apelo como movimento internacional, contudo, foi dos mais marcantes, nos grandes centros, incluindo nessa cartografia Buenos Aires, Rio de Janeiro e, certamente, São Paulo. Críticos como Mário Pedrosa e Ferreira Gullar reagem à consagração no país dessa “tendência romântica”, internacionalista e subjetivista (uma “arte Rorschach”, afirmam, marcada pelo niilismo europeu do pós-guerra), valorando, por outro lado, a legitimidade, no Brasil progressista, da abstração geométrica e dos princípios formais do concretismo. Entre os argentinos, se Romero Brest busca abrir espaço, Eduardo Baliari, Ernesto Schóo e, mais tarde, León Ferrari mostram-se cautelosos com relação ao informalismo e sua pluralidade expressiva, mobilizadora de forças tão heterogêneas quanto as caligrafias chinesa e japonesa, o automatismo surrealista, o espiritualismo Zen e os impulsos da “anti-arte” dadaísta.

Palavras-chave: Hermann Rorschach; Informalismo; Informe; Vanguardas.

Resumen

Junto al significante *informalismo*, en los años 50 y comienzos de los 60, se ha formado, parece, una suerte de comunidad contingente de artistas. No se trataba de una escuela, ni de un grupo cerrado, con orientaciones exactas y características plásticas bien definidas. Su interés como movimiento internacional, sin embargo, fue destacado en los grandes centros, incluyendo en esta cartografía Buenos Aires, Río de Janeiro y, claro, São Paulo. Críticos como Mário Pedrosa y Ferreira Gullar reaccionan a la consagración en el país de esta “tendencia romántica”, internacionalista y subjetivista (una “arte Rorschach”, afirman ellos, con la impronta del nihilismo europeo de posguerra), valorando, a su vez, la legitimidad, en el Brasil progresista, de la abstracción geométrica y los principios formales del concretismo. Entre los argentinos, si Romero Brest intenta darle espacio, Eduardo Baliari, Ernesto Schóo y, luego, León Ferrari se manifiestan recelosos en relación al informalismo y su pluralidad expresiva, que moviliza fuerzas tan heterogêneas como las caligrafías china y japonesa, el automatismo surrealista, el espiritualismo Zen y los impulsos del “antiarte” dadaísta.

Palabras clave: Hermann Rorschach; Informalismo; Informe; Vanguardias.

1. ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 671.

2. “Nascido em Zurique em uma velha família protestante do cantão de Turgóvia, Hermann Rorschach manifestou muito cedo um gosto acentuado pelo desenho. Foi apelidado ‘Klex’ por seus colegas de escola, pois era muito hábil no jogo da kleksografia (jogo das manchas de tinta), difundido entre os alunos e conhecido desde que Justinius Kerner (1786-1862) publicara em 1857 *Kleksographien*, uma série de desenhos obtidos a partir de manchas, e poemas inspirados por estas. O jogo consistia em fazer manchas em uma folha de papel, que era dobrada de modo que as manchas tomavam formas diversas: objetos, animais, plantas etc.”. *Ibidem*.

3. “El método de Rorschach consiste en la interpretación de manchas de tinta (*Klecksbildern*) en diez láminas estandarizadas que se han producido al doblar un papel con un borrón de tinta en el centro y son, por ello, simétricas. Las láminas I, IV, V, VI y VII son grises y negras, la II y la III negras y rojas, las VIII, IX y X multicoloreadas”. BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*, 1979, p. 13.

4. ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*, 1998, p. 671.

5. *Ibidem*.

Em 1921, o psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach publicou o estudo que o tornaria célebre, ao qual deu o nome de *Psicodiagnóstico (Psychodiagnostik)*. Escrito nos últimos três anos de sua vida (antes de morrer, com apenas 37 anos de idade, devido a complicações de uma apendicite), o trabalho, como se sabe, baseava-se em experimentos que o psiquiatra vinha realizando com pacientes. O princípio do seu método, compreendido como um “teste projetivo, destinado a explorar o mecanismo das representações imaginárias da criança e do adulto, fazendo-os falar por associações verbais”¹, consistia na interpretação de alguns padrões de manchas simétricas obtidos por meio de um procedimento tão estético quanto lúdico², em que cada padrão, cada mancha era o vestígio de um contato: a dobra de uma lâmina de papel com tinta no centro³. O tratado e o teste propriamente dito – este muitas vezes chamado de “teste Rorschach”, simplesmente, expressão genérica para o que se desdobrou numa pluralidade de “testes”, com distintas leituras e aplicações – se inspiravam ao mesmo tempo “no método junguiano, no estudo experimental de [Justinius] Kerner e na concepção freudiana do inconsciente”⁴.

Obviamente Rorschach não poderia projetar-se e prever o *a posteriori*, quer dizer, seu nome desde sempre esteve incontornavelmente aberto aos tempos e às instâncias que poderiam vir a criar o trabalho por ele criado. Seja como for, pode-se imaginar que Rorschach não deixaria de sentir-se surpreso se viesse a saber que seu teste seria associado, nas décadas de 1950 e 1960, por certos artistas e críticos brasileiros e argentinos, ao que deveria ser rejeitado entre as propostas das vanguardas artísticas então em disputa. E nesse contexto é no mínimo curioso pensar que, se o trabalho com as manchas de tinta seria muito respeitado e divulgado no campo expandido da medicina, enquanto dispositivo discursivo conduzido por um psiquiatra no intuito de melhor compreender os movimentos inconscientes que conformam as subjetividades, ele seria impugnado, contudo, no campo que, em sentido estrito, mais lhe concerniria, quer dizer, enquanto desenvolvimento de um exercício plástico, ou melhor, como proposição de uma experiência estética, de resto conduzida por alguém que cogitou, sim, seguir a carreira artística, hesitando até decliná-la em benefício da medicina⁵. A anedota é sem embargo notável e mostra, mais uma vez, como o sensível não obedece à autonomia dos campos: se malogrado artista, queira ou não Rorschach tornou-se, a seu modo, um reconhecido pintor de quadros. Em outras palavras, talvez possa ser dito que, jogando com os limites do possível – ser “artista”, ser “médico” etc. –, Rorschach teria encontrado sua maneira de dar potência ao

sensível, que a despeito das regras, valorações e juízos históricos segue, nos tempos, seu próprio *passo*.

2.

Para os brasileiros Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, assim como para os argentinos Eduardo Baliari, Ernesto Schóo e, mais tarde, León Ferrari, o que deveria ser rejeitado entre as propostas das vanguardas artísticas nesse período era o que alguns deles denominaram, precisamente, como “arte Rorschach”, e que, a rigor, seria tão somente uma arte plástica elaborada a partir de manchas de tinta. Se com isso não se define muito bem quais seriam os – por assim dizer – rasgos formais evidentes dessa arte, tampouco é preciso o significante a que ela corresponderia, na sucessão de grupos e estilos na segunda metade do século XX. O que ocorre, na verdade, porque tal significante não se resume a um só.

É sabido que em 1952 Michel Tapié publica *Un Art Autre*, por ocasião de uma exposição homônima, livro a que com frequência se remete para a formulação do que ficaria conhecido, na historiografia da arte, como *tachismo* – do francês *tache* –, o que em português poderia ter a tradução de “manchismo”, mas que não raro encontra expressão assimiladora com os nomes *informalismo*, *abstração lírica* (mormente na Europa) ou *expressionismo abstrato* (sobretudo nos Estados Unidos)⁶. Informalismo é assim um nome que diz muitos nomes. Nesse sentido, seria, portanto, como um significante vazio-flutuante; ou como uma mancha, mesmo, à espera de uma leitura (uma projeção?), e mais outra, que sempre a atualize e cada vez a invista de algum sentido, destacando-a, apenas momentaneamente, de um fundo que é o mundo, e que, sem fundo, escapa. Uma proposição que parece ser reforçada, neste caso, também pelo sufixo – *-ismo* –, que mais do que significar uma clara formalização estilística, teórica, metodológica ou mesmo ideológica; mais do que identificar ou substancializar em um campo definido ou com um nome preciso – o *informalismo*, substantivo – o que de fato é movimento, parece, ao contrário, dar abertura para um modo vário, plural. Com efeito, o informalismo parece ter estado distante de constituir o que se entende por “escola” (no sentido de constituir grupos coesos, orientações nítidas e características plásticas bem definidas, o que permitiria uma generalização menos violenta, na tentativa da unidade); e mesmo a expressão “movimento informalista” parece carecer de sentido e direção. Em suma, se há uma comunidade, ela não se deixa apreender por laços fáceis, próprios, dados *a priori*: por meio do que seriam os parâmetros

6. Aqui, a fim de pluralizá-lo, adoto o termo *informalismo*, salientado que a escolha de uma ou outra designação não foi, entre críticos e artistas, ponto pacífico ou simples questão de preferência. Em Pedrosa e Gullar, por exemplo, o tachismo muitas vezes aparece empregado com uma carga depreciativa, para criticar a estilização do que, em outros pintores, ainda podia ser considerado um exercício legítimo, *embora* “informal”. Romero Brest, por sua vez, em textos do começo dos anos 1960, discutindo os termos, adota, não sem hesitação, o informalismo, mas para valorizar (“¡Enhorabuena!”, escreve por ocasião do *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella* de 1963, cujo ganhador do prêmio nacional foi Luis Felipe Noé) os artistas argentinos que podiam ser associados à expressão.

7. COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*, 1987, p. 20. Ou ainda: “Considerar portanto obras tão diversas quanto as de Iberê Camargo, Manabu Mabe, Flávio Shiró ou ainda Antonio Bandeira como um bloco homogêneo, ou como submissão a um estilo internacional, é não somente ignorar a singularidade de cada proposta de trabalho como também negligenciar a importância da trajetória pessoal de cada artista para o desenvolvimento de suas pesquisas”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”, 2000, p. 212.

8. Ferreira Gullar ainda afirma: “A experiência neoconcreta teve, de fato, uma existência maldita, porque ela foi imediatamente sufocada pelo aparecimento do Tachismo”. E: “O Lourival Gomes de Machado, o Antônio Bento, o Mário Barata, todo mundo adere. E o próprio Mário Pedrosa, que tinha um compromisso com o Concretismo, que era construtivo, ao mesmo tempo vem defendendo [ao retornar de viagem ao Japão] a caligrafia japonesa e olhando com benevolência, com compreensão, essa nova experiência”. GULLAR, Ferreira. Entrevista. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 90; 98-99.

formais do informal. Fernando Cocchiarale e Anna Bella Geiger, em *Abstracionismo; geométrico e informal*, importante referência sobre a vanguarda brasileira dos anos 1950, escrevem a respeito dos artistas informais:

Em comparação com o Concretismo e secundariamente com o Neoconcretismo, que apesar de ter lançado um manifesto e ter produzido vários documentos, negava seu caráter de grupo, os artistas informais no Brasil, como os europeus e americanos, nunca atuaram em bloco, sendo avessos a tendências grupais e a noções de disciplina ditadas de fora da experiência individual.

[...] O Informalismo não produziu discursos de grupo porque a questão da liberdade ocupa um lugar central em sua ação. Sistematizá-las em princípios seria portanto profundamente contraditório. Por isso as razões teóricas que acionam tanto as críticas concretistas ao Neoconcretismo quanto ao Informalismo, não encontram no caso deste último um interlocutor organizado, atomizando-se sem endereço certo na independência individual dos artistas abstratos. [...] Todo esforço de sistematização do Abstracionismo informal esbarra nestes limites: se os informais pouco ou quase nada escreveram sobre suas ideias, por outro lado a crítica de arte mais atuante no país tendia a apoiar a vertente geométrica avaliando, por isso mesmo, as questões do Informalismo por parâmetros construtivistas⁷.

Ainda assim, pode-se dizer que seu apelo como uma sorte de movimento internacional foi dos mais marcantes, nos grandes centros, no fim dos anos 1950 e início de 1960, incluindo nessa cartografia Buenos Aires, Rio de Janeiro e, certamente, São Paulo. Para isso basta lembrar, na Bienal de 1957, a sala especial destinada a Jackson Pollock e a premiação concedida à seleção brasileira (Fayga Ostrower, Fernando Lemos, Wega Nery e Frans Krajcberg); ou ainda, na Bienal seguinte – “tachista de uma ponta a outra”, segundo Ferreira Gullar⁸ –, a premiação de Manabu Mabe como melhor pintor nacional. A respeito dessa presença “de uma ponta a outra”, aliás, Mário Pedrosa comentaria, num balanço feito em 1970, pouco antes de exilar-se:

Com a Bienal seguinte (a V, 1959) a ofensiva tachista e informal já ocupa o acampamento de Ibirapuera. Um jovem artista japonês desconhecido, Manabu Mabe, é o vitorioso. Mal chegado do interior de São Paulo, onde fazia seu estágio obrigatório de imigrante, Mabe ganha instantânea notoriedade. De gosto inefavelmente japonês, as manchas de Mabe têm um poder emocional de fácil comunicabilidade, e com ela inaugura-se em definitivo a voga tachista no Brasil. Em pouco tempo se faz fila à porta do *atelier* do pequeno e feliz japonês à espera cada qual do seu quadro. O golpe feliz do pincel na tela determina em torno dele o resto da composição. A “produtividade” do pintor cresce, e

é claro em detrimento da qualidade. Mas a fórmula agrada, e a geometria é, ao mesmo tempo, repelida com ódio⁹.

Desse modo, segundo Mário Pedrosa – trotskista que propugnando pela necessidade de uma reeducação da sensibilidade “jamais dissociará revolução social e arte de vanguarda”¹⁰ –, o Brasil, ao negligenciar sua autêntica vocação construtiva – que, não sem esforço, enfim pudera, nos anos 1950, fazer frente à já integrada tradição do modernismo de cunho nacionalista, tributária da figuração dos anos 1920 trabalhada no vocabulário cubista ou expressionista –, inseria-se “na grande corrente internacional, cuja pintura, quando autêntica, é uma espécie de teste Rorschach para a interpretação das almas angustiadas das classes médias urbanas de todo o mundo”¹¹. Uma pintura que, por vezes, embora de fácil comunicabilidade emocional, podia ser definida meramente como “uma interjeição do artista no desespero de sua solidão”, de modo que, para Mário Pedrosa, o que se via então era uma geração “tomada por uma vaga de ensimesmamento solipsista”¹². Otilia Beatriz Arantes, ao comentar o itinerário do crítico, resume seu ponto de vista da seguinte maneira:

Ao sacrificarem as preocupações plásticas ao narcisismo, às fantasias idiossincráticas, a interesses singulares de ordem moral ou utilitária, os tachistas teriam sido prisioneiros da primeira fase do processo criativo – o da projeção –, enquanto a criação artística deve consistir na passagem para um segundo estágio, de “simplificação e cristalização da expressão”¹³.

Em uma palavra, o ponto questionável era, paradoxalmente, bem definido: indefinição, desordem, caos, falta de controle ou precisão – tais eram os problemas do informalismo. Daí que, em nome da superação dessa crise e de uma construção universalista da nação feita numa síntese de inteligência e sensibilidade, fosse preciso defender o Brasil da voga informal, tanto quanto fora necessário liberar o país de Portinari desse figurativismo romântico ou folclórico de índole nacionalista, antes prevalecente nos gostos de artistas e críticos (Mário Pedrosa entre eles, em seu tempo¹⁴). Tal defesa do abstracionismo geométrico poderia ser formulada não só como uma forma de barragem à necessidade da “cor local”, do exotismo facilmente identificável, sobretudo pelos olhares metropolitanos, de acordo com uma tradução da “divisão internacional do trabalho”, mas também, neste viés ordeiro do modernismo, como “resultado de um cálculo deliberado, de uma vontade profunda, justamente o desejo de se defender contra essa natureza caótica e borbulhante, contra a circunstância ameaçadora dos trópicos”¹⁵. Plástica dionisíaca ou forma apolínea. Iluminação profana ou transcendência. Enfim,

9. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 294.

10. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 15.

11. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 294.

12. *Ibidem*.

13. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 101. A citação ao final é de “Da abstração à auto-expressão”. In: PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*, 1986, p. 36.

14. Quando preocupado pelas imposições da matéria social, ou no elogio do muralismo. Cf. PEDROSA, Mário. “Impressões de Portinari”. In: _____. *Acadêmicos e modernos*, 1998; “De Brodóski aos murais de Washington”. In: _____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*, 1981.

15. ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*, 2004, p. 103.

16. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 291.

17. GULLAR, Ferreira. “Duas faces do tachismo”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 241.

18. PEDROSA, Mário. “Da abstração à auto-expressão”, 1986, p. 37.

contra a obnubilação dos trópicos: o concretismo. Nas palavras de Mário Pedrosa tratava-se de uma mudança de sensibilidade:

[...] necessidade imperiosa por assim dizer da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe, necessidade de opor-se à tradição supostamente nacional de acomodação ao existente, à rotina, ao conformismo, às indefinições em que todos se ajeitam, ao romantismo frouxo que sem descontinuidade chega ao sentimentalismo, numa sociedade de persistentes ressaibos paternalistas tanto nas relações sociais como nas relações de produção. A tudo isso acrescenta-se a pressão enorme, passiva, de uma natureza tropical não-domesticada, cúmplice também no conformismo, na conservação da miséria social que a grande propriedade fundiária e o capitalismo internacional produzem incessantemente¹⁶.

Esse balanço de Mário Pedrosa não difere muito dos juízos emitidos – não só por ele – já ao final dos anos 1950. Ferreira Gullar, em texto publicado em 1957, no jornal *O Estado de São Paulo*, sentenciava:

Uma pintura que se nega a toda forma definida, à vontade de construção, de estrutura e a qualquer referência intencional ao mundo exterior tem de buscar apoio, fatalmente, ou nos impulsos desordenados da subjetividade ou no automatismo da ação. Num caso como no outro, o trabalho do pintor se resolve na expressão de um estado incontrolado e, por isso mesmo, confinado à sua desordem. Em outras palavras, uma tal pintura resta sempre aquém do trabalho efetivamente criador da arte; trabalho que decerto se alimenta daquele caos mas que, em lugar de deixá-lo verter-se para fora, por si, sobrepõe-se a ele e lhe dá forma. Eis por que, em nossa opinião, o tachismo, na melhor das hipóteses, tem de ser para cada pintor uma experiência efêmera no campo da expressão e que, para guardar sua autenticidade, está condenada ou a descer para o vértice de sua negação e se apagar nele ou a romper o automatismo em busca da forma e da estrutura¹⁷.

E em 1959, no *Jornal do Brasil*, era Pedrosa quem atacava essa “qualidade pictórica” em que o pintor “mescla suas afeições e sentimentos pessoais, seus desejos e faniquitos mais explícitos, ao ato de realizar, de modo que a obra resultante é apenas uma projeção afetiva dele”¹⁸. Referindo-se a um dos nomes mais destacados do informalismo, Pedrosa também é contundente:

É moda falarem agora em *orgasmo de explosão* ou saturação de energias – daí viria constante surpresa de gestos e formas ou antifformas. Mas em [Georges] Mathieu nada se repete tanto quanto os gestos e as formas, ou melhor, os signos. Apesar de não haver premeditação de formas – ou melhor, como não há premeditação – as formas se repetem até o

enjoo. É aliás, esta, uma contingência da pintura dita informal ou tachista. Principalmente nos que trabalham automaticamente, ou ao léu do acaso. [...] O mal desses pretensos calígrafos ocidentais é a gratuidade da pretensão. [...] Grande parte da pintura gráfica ou mesmo informal com pretensões a ser produto de fatura espontânea traduz, no fundo, terrível obsessão egocêntrica e narcisística. Em Mathieu o narcisismo é tão patente que dói na vista¹⁹.

Não deixa de ser interessante notar – embora fosse fácil supor – que Ferreira Gullar igualmente reprovava o informalismo em seus escritos de militância proselitista. Em *Cultura posta em questão*, ele censura a “garatuja” do mesmo artista francês e de outros que, “se escapam ao automatismo corporal de Mathieu, caem no automatismo inconsciente dos testes de Rorschach”, o que colocaria tais expressões “fora de qualquer julgamento crítico”, isto é, no nível do mero depoimento, que “não se julga, constata-se. A menos que o crítico passe a exclamar como um psicanalista, amigo meu, diante de certos casos clínicos: ‘Meu caro, que neurose genial!’”²⁰.

Vê-se que é preciso manter um campo onde possa incidir a decisão, o julgamento do crítico. Uma “neurose genial” somente tem cabimento e pode ser valorada se traduzida em formas que ultrapassem a simples projeção, o singular gesto corporal, articulando-se de acordo com um vocabulário plástico consensual e sem dúvida, nesse sentido, normalizador. Dito nem que seja num breve parêntese, Ferreira Gullar – quem escreveu uma biografia da psiquiatra Nise da Silveira – e Mário Pedrosa – quem, junto com Ivan Serpa e Abraham Palatnik, impulsionou o ateliê de pintura montado em 1946 pela psiquiatra e por Almir Mavignier no Hospital do Engenho de Dentro – coincidem neste ponto: validam as expressões de crianças ou dos internos de hospitais psiquiátricos apenas na medida em que elas possam ser lidas como uma espécie de arte embrionária; pungente, mas bruta, primitiva; em geral criticável pela falta de apuro, técnica e organização, ainda que dotada de emoção explosiva e vaga intuição para a boa forma, a equilibrada composição, o que por sua vez permite pensar num trabalho de disciplinamento, de melhora, de cura, em busca da síntese – possível, desejável – entre projeção e construção.

Mas o passado não cessa de passar. A máquina do mundo esclarece; não pela catequese operante desde o “descobrimento”, mas a contrapelo: de um certo Trasilau “dono” dos barcos do porto de Píreo, diz-se que, depois de curado dessa sua loucura por ordem do irmão, encontra a vida tão pesada que deseja voltar ao antigo estado, que era de inoperatividade, uma sorte de forma de vida sabática:

19. E mais adiante: “Numa arte de improvisação, de signos, o problema da perfectibilidade não se coloca, e não se coloca porque outro valor se põe. Qual é este? Sem dúvida o da vitalidade significativa, o da essencialidade. Ora, infelizmente, a arte de Mathieu, como a de tantos outros artistas ditos tachistas – que os pintores brasileiros recém-chegados à escola se precavenham, pois o seu grande pecado já é a gratuidade vazia –, não é de essência, mas de capricho, de virtuosidade. Há nela excesso de elementos, multiplicidade de motivos e de arranjos *técnicos*, ambiguidade de intenções, *parti-pris* de efeitos. Falta-lhe a autêntica vitalidade; sobra-lhe a excentricidade”. Ibidem, p. 45-47.

20. GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*, 2006, p. 75.

21. CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595], 1953, p. 313.

22. Nise da Silveira havia retomado seu posto no Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II (Hospital do Engenho de Dentro) após passar um período presa durante o Estado Novo (ela fora detida por suspeita de envolvimento com o comunismo). Na prisão, esteve em contato com outro célebre prisioneiro, Graciliano Ramos, tornando-se personagem de *Memórias do cárcere*. Logo se posicionou contra as verdadeiras práticas de tortura que eram prescritas aos internos (lobotomia, eletrochoques), sendo então encaminhada para o setor ocupacional da instituição, que no momento compreendia apenas atividades voltadas à economia asilar, como a limpeza. Almir Mavignier, artista plástico, era funcionário do Hospital e trabalhava no mesmo setor. Cf. VILLAS BOAS, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”, 2008; TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. “Entre a Arte e a Terapia: as ‘imagens do inconsciente’ e o surgimento de novos artistas”, 2011/2012.

23. Algo que, no Brasil, não pode ser considerado sem levar-se em conta, também, a prévia iniciativa de Osório César no Hospital Psiquiátrico de Juquery, sendo ele responsável por levar ao Clube dos Artistas Modernos, em São Paulo, junto com sua então companheira Tarsila do Amaral e com Flávio de Carvalho, a exposição “Mês das crianças e dos loucos”, em 1933, mesmo ano em que deram voz, também no CAM, a outros “marginais” – os do “paraíso soviético” –, com conferências e exposição da arte gráfica soviética, recolhida por Tarsila e Osório na viagem que o casal fizera à União Soviética em 1931.

Porque, depois de ver-se no perigo
dos trabalhos que o siso lhe obrigava,
e depois de não ver o estado antigo
que a vã opinião lhe apresentava,
Ó inimigo irmão, com cor d’amigo!
Para que me tiraste (suspirava)
da mais quieta vida e livre em tudo
que nunca pôde ter nenhum sisudo?

Por que rei, por que duque me trocara?
Por que senhor de grande fortaleza?
Que me dava que o mundo se acabara,
ou que a ordem mudasse a natureza?
Agora é-me pesada a vida cara;
sei que cousa é trabalho e que tristeza.
Torna-me a meu estado, que eu te aviso
que na doudice só consiste o siso²¹.

Em outras palavras: no limite, conquanto tal leitura de críticos e artistas trate de celebrar a “revolução da psiquiatria”²², os laços afetivos e o trato mais respeitoso e igualitário que, de maneira custosa, com resistência, puderam ser colocados na base dos processos de subjetivação em questão²³ e de suas “imagens do inconsciente”²⁴, sua matriz estetizante (que, a rigor, não fazia parte das preocupações terapêuticas e expressivas de Nise da Silveira), porém, acaba por postular, tacitamente: a terapia ocupacional é louvável, sim, porque pode ser capitalizada: pode produzir arte e revelar a “genialidade” de artistas. É desse modo ambivalente, afinal, que a “loucura” – considerando-se a experiência desenvolvida no “Ateliê de pintura do Engenho de Dentro”, um espaço certamente marginal, afim a práticas não acadêmicas e contrárias ao modernismo figurativo de representação da “nação brasileira” – liga-se intimamente à constituição do que viria a ser o concretismo carioca, deslocando, ainda que minimamente, a “origem” do concretismo brasileiro, centralizada muitas vezes na importância e irradiação que teve um evento como a primeira Bienal de São Paulo, em 1951, quando a escultura de Max Bill – *Unidade tripartida* – foi premiada, ou, antes, nas relações pessoais e institucionais que, no rearranjo – político – da cartografia da arte no pós-guerra, alinharam, no Cone Sul, argentinos e brasileiros na defesa da autonomia da abstração geométrica, este o legítimo caminho para a síntese das artes, a consumação dos ideais das vanguardas e a superação do atraso colonial, o que teria encontrado divisa nas conferências que Jorge Romero Brest, convidado por Pietro Maria Bardi, proferiu no Museu de Arte de São Paulo, em dezembro de 1950²⁵.

3.

Para Ferreira Gullar e Mário Pedrosa, as projeções envolvidas nas manchas da plástica informalista – nessa voga ou vaga que ameaçava sufocar concretismo e neoconcretismo – não estavam de acordo com as suas projeções a respeito do que deveria ser mais valorizado na arte brasileira; sobretudo, não estavam de acordo com o projeto que então se fazia para o país *como um todo*; projeto progressista, fundado no equilíbrio ideal entre expressão e cálculo, emoção e inteligência; projeto cuja força prevalecente deveria ser, como visto, a da “necessidade imperiosa da ordem contra o caos, de ordem ética contra o informe”; projeto que sem abrir mão da utopia era dotado de uma finalidade clara, de uma síntese, de uma razão ineludível, portanto, e que era ao mesmo tempo acolhido e impulsionado por essas expressões que buscavam, nas artes plásticas, assegurar sua vigência, ou seja, pela abstração geométrica e, mais especificamente, o concretismo, estes sim movimentos que desde o final da década de 1940 estariam representando, objetivamente, por meio da absoluta recusa da lógica representacional, o *projeto internacionalista da nação*²⁶. Afinal, nesse momento, de fato parece surgir no horizonte um futuro moderno: a arquitetura, reafirmada, prepara-se para seu voo capital, no meio do nada; via mecenato, são criados o MASP, em 1947, e no ano seguinte o MAM-SP e o MAM-RJ (instituições baseadas na “boa vizinhança”, alinhadas, desde o início, aos interesses representados pelo nome de Nelson Rockefeller e aos moldes do museu – MoMA – que ele então presidia; não por menos a mostra de abertura do MAM-SP intitulou-se *Do figurativismo ao abstracionismo*); em 1948, ainda, Alexander Calder expõe no Rio de Janeiro e São Paulo (com o aval crítico do amigo Mário Pedrosa); em 1950, como dito, Romero Brest chega a São Paulo para o seu impactante ciclo de conferências em defesa da arte abstrata e da causa concretista, e em 1951, Max Bill expõe no MASP e leva o prêmio da primeira Bienal de São Paulo (não sem decisiva intervenção de Romero Brest entre os jurados). Etc. De modo que, diante de um contexto como esse, de alinhamentos, legitimações e institucionalizações do paradigma construtivo, o informalismo aparecia não só como uma projeção informe, mas também como estranho, quer dizer, como alheio, vago, vagante²⁷, “fora de qualquer julgamento crítico” e por isso estrangeiro ao projeto-Brasil, esse “projeto construtivo” escolhido como próprio e delineado como tradição brasileira a partir da cultura de outras manchas, as geométricas – manchas igualmente vindas de outra parte, no

24. Título de um dos textos de Nise da Silveira (1981), assim como é o nome do museu criado pela psiquiatra em 1952, em virtude da experiência do ateliê de pintura com Almir Mavignier.

25. Sobre Jorge Romero Brest e a abstração no Brasil e na Argentina a bibliografia é imensa. Cito apenas alguns artigos e livros onde podem ser encontradas referências pontuais a documentos e arquivos (como o fundamental Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, na Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires): GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011; Idem. “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*, 2005, p. 137-152; Idem. “La brasilidade de la gestión de Romero Brest en el MNBA”. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*, 2009, p. 123-136; GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*, 2008.

26. “En la Argentina y Brasil la hegemonía de los realismos en clave modernista comenzó a ser desplazada a finales de la década de 1940, cuando la formulación abstracta –entendida como un tipo de imagen definida en sus cualidades plásticas sin correlatos con elementos del mundo exterior– comenzó a ganar la escena. No fue el marco del expresionismo abstracto norteamericano sino

la abstracción geométrica, recuperada en función de la línea europea –Bauhaus, *Art Concret y Abstraction Création*–, la que primó en ambos países, en los que estas formas abstractas fueron sostenidas por las instituciones artísticas, disputándoles a otras imágenes su capacidad de representación nacional. [...] Si desde las décadas anteriores las figuraciones de raigambre vanguardista venían constituyéndose como identificaciones de lo nacional, en los años cincuenta la abstracción se adhirió a las significaciones de modernidad, produciendo un acoplamiento de sentidos, es decir, fue el modo de mostrar la actualidad de las instituciones artísticas nacionales en tanto internacionalistas”. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011, p. 87.

27. “O movimento concretista foi o primeiro movimento brasileiro a apresentar resistência aos ventos internacionais então predominantes. E tanto assim é que o apego das jovens vanguardas artísticas brasileiras – vanguardas não só pela juventude como sobretudo pelas concepções estéticas – às formações mais severas e universais da abstração geométrica, ao cabo de algum tempo começou a causar irritação e impaciência a muita gente e, sobretudo, à crítica internacional, já aferrada, em sua maioria, a uma estética subjetiva romântica então reinante por toda parte sob a designação de ‘tachismo’ ou ‘informal’. Não se compreendia aquela resistência brasileira, por tanto tempo, à corrente internacional. Todos aqueles não atinavam que se essa resistência local era capaz de enfrentar a moda internacional era porque não podia deixar de ter raízes na própria dialética cultural do país”. PEDROSA, Mário. “Época das Bienais”, 1986, p. 291.

entanto²⁸. Seja como for, em entrevista anos depois dos embates do concretismo, Mário Pedrosa reforçaria sua posição:

O Concretismo era um movimento que precisava de uma disciplina e o Brasil também precisava de uma disciplina, de um certo caráter, ordem, para educar o povo. Acho que o Concretismo foi importante neste ponto. O europeu não se interessava pela nossa formação cultural, eles queriam sensações agradáveis, papagaios, exotismo e, naquele momento, havia uma luta pela afirmação cultural. [...] O termo informalismo, filosoficamente, define uma coisa puramente interior, sem estrutura. O informalismo é a antiforma, a anticonstrução, é a negação da percepção. [...] Eu achava que era culturalmente contra o Brasil, não representava esse esforço construtivo que devia estar na cultura brasileira. [...] O Brasil é um país de construção nova e eu achava que a arte concreta foi que deu essa disciplina no nível da forma. Já o informalismo era uma arte pessimista, muito pessimista e refletiu o que se passava no mundo. Uma arte de posição filosófica toda subjetiva, introjetiva. Era uma posição que não implicava uma mensagem, uma atitude de quem vê mais longe. Era um grito do artista, uma interjeição permanente. Eu acho que era simpática, mas uma arte moderna como essa não carregava uma mensagem mundial. Mundial sim, mas perdidamente, sem uma diretriz. A arte moderna foi uma arte que trouxe a esperança de uma civilização mundial e teve essa esperança negada²⁹.

4.

Tais legitimações recíprocas, em torno do concretismo, entre instituições, artistas e críticos brasileiros e argentinos tiveram como articuladores fundamentais nomes como Mário Pedrosa, Sérgio Milliet, Niomar Muniz Sodré, Tomás Maldonado, Jorge Romero Brest, entre outros. Quer dizer, a Argentina também apostou suas esperanças na construção de uma herança construtiva. Nesse sentido, o itinerário crítico de Romero Brest – quem de meados dos anos 1940 ao final da década seguinte perfaz a seu modo um arco com posições bem similares às de Mário Pedrosa, passando da defesa de Portinari, ou Berni, à de Max Bill – é sem dúvida um dos de maior proeminência, nacional e internacionalmente³⁰. O artista e teórico Tomás Maldonado, por sua vez, após a publicação da revista *Arturo*, em 1944, e da criação da *Asociación Arte Concreto-Invencción* (em paralelo ao grupo *Madí*, também oriundo de *Arturo*, de Gyula Kosice, Carmelo Arden Quin, Martin Blaszko, Rhod Rothfuss), dirigiria a revista *Nueva*

Visión (1951-1957), importante plataforma do movimento concreto na Argentina, e viria a ser, a convite de Max Bill, um dos principais professores e logo – com a saída de Bill – diretor da *Hochschule für Gestaltung Ulm* (*Escola superior de design de Ulm*), sendo muito profícuas, ademais, as suas relações (com Waldemar Cordeiro, Mário Pedrosa, Geraldo de Barros, Niomar Muniz Sodré etc.), exposições e aulas de design industrial no Brasil (MAM-RJ).

Diferentemente, no entanto, da recepção brasileira, que após o modernismo nacionalista de tendência social acolheu a abstração geométrica não apenas através de iniciativas particulares e instituições privadas, mas igualmente por meio do discurso oficial, veículos de massa e espaços públicos, na Argentina, sobretudo no âmbito cultural de Buenos Aires, houve maior tensão com o aparelho do Estado. María Amalia García lembra que o âmbito cultural portenho que parecia permeável às buscas abstratas teve sua contraface no poder político, uma vez que as formas culturais do peronismo, em geral vinculadas aos setores populares e afastadas dos valores da alta cultura, fixaram uma marcada tensão entre peronismo e artes abstratas³¹. Foi apenas na última etapa do justicialismo, e principalmente após o golpe de 1955 (autodenominado *Revolución Libertadora*), que tirou Perón do poder e proscreveu o peronismo, que se constituiu um espaço social no qual se impunham os setores liberais e com o qual se definiu, para as artes visuais, a nova agenda a ser seguida: abertura ao mundo internacional e modernização das linguagens³². E nesse momento, num contexto de nacional-internacionalismos, “moderno” era outro nome para abstrato, e “bom-gosto” poderia ser chamado de abstração geométrica.

Contudo, uma vez aceita como sinônimo do projeto internacionalista para a Argentina, a abstração tornou-se uma forma de academicismo, perdendo por completo seu caráter revulsivo e convertendo-se, mesmo, em modelo de aprendizagem³³; algo que não se afasta, portanto, do que ocorreu em solo brasileiro e pôde ser acompanhado por meio da pugna entre Rio-São Paulo: como se sabe, as críticas neoconcretas ao concretismo do grupo paulista acusavam – a partir da fenomenologia de Merleau-Ponty, principalmente – o que seria um desvio mecanicista da arte concreta, isto é, recusavam o primado do teórico-conceitual, do cálculo, do matemático na arte, um racionalismo severamente disciplinador que implicava, afinal, o embotamento da espontaneidade da expressão, espontaneidade esta que devia ser conservada como margem de manobra do artista e do espectador, para que, com efeito, nesse espaço, houvesse arte³⁴.

28. “Em seus escritos, Pedrosa e Gullar procuraram estabelecer uma nítida oposição entre a produção artística nacional e aquela realizada paralelamente no exterior, sugerindo além disso a ideia de uma continuidade intrínseca entre a arte concreta e a neoconcreta, com o intuito de afirmar a autonomia de certas tendências da arte brasileira em relação aos valores internacionais reconhecidos na época e de ressaltar a necessidade de assegurar sua perpetuidade. Se tivermos em mente os embates da época, compreenderemos a significação de formulações como as de Pedrosa e Gullar, cuja motivação maior era demonstrar que a arte de um país periférico poderia entrar em concorrência direta – em nível de igualdade, ou mesmo de superioridade – com a produção europeia. Suas proposições darão origem à tese de que uma ‘tradição construtiva’ teria presidido à evolução das pesquisas plásticas abstratas no país e à ideia de que tudo o que havia escapado a essa filiação, como o tachismo, seria o resultado de uma adesão passiva a uma estética em voga na Europa e nos Estados Unidos. Na realidade, se eles tanto insistiam sobre o antagonismo entre arte nacional e internacional, entre ordem e caos absolutos, procurando com isso desacreditar a pintura informal e chegando mesmo a negligenciar as origens europeias da arte concreta, era porque tentavam defender um movimento em via de constituição, em cuja autenticidade e poder de ação sobre o homem e a sociedade eles acreditavam”. COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”, 2000, p. 211-212.

29. PEDROSA, Mário. “Entrevista”. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 106/107.

30. Ainda que correndo o risco da simplificação, tal itinerário talvez possa ter como balizas a publicação *La pintura brasileña contemporánea*, de 1945, passando pelos números da revista *Ver y Estimar* a partir de 1949, e, finalmente, a exposição *Arte Moderno en Brasil*, em 1957, por ocasião da reabertura do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), já com Romero Brest à frente da instituição, após os tempos “obscuros” do peronismo. A publicação de 1945 foi feita por motivo da exposição *Veinte artistas brasileños*, iniciativa de Marques Rebelo e Emilio Pettoruti (pintor e então diretor do Museo de Bellas Artes de La Plata), que levaram a mostra, primeiro a La Plata (de 2 a 19 de agosto), depois a Buenos Aires (25 de agosto a 7 de setembro). Apoiado sobretudo nas ideias de Mário de Andrade, mas também em Gilberto Freyre (*Casa grande e Senzala*), Romero Brest escreve então: “Otro repertorio de problemas, pues, es el que han expresado los pintores brasileños, mezclándose en sus cuadros la vaga imprecisión lusitana, heredada probablemente de los moros a través de los elementos mozárabes, la melancolía indígena y el culto de lo mágico o sobrenatural, con la ternura, la fuerza actuante, el sentido rítmico, la religiosidad y la alegría del negro. Estoy plenamente seguro de que a través de la obra de Portinari podrían filiarse con absoluta precisión estos elementos fundamentales de la vida nacional fundidos en un alma que ha sabido interpretarla como totalidad”. E no entanto, curiosamente, mas em função, talvez, desse olhar depurador, em busca do que é propriamente estético, já aí se insinuam as linhas ordenadoras do projeto da abstração, justamente pela valorização da linha nas composições da exposição: “Quienes piensen que el clima cálido de Brasil, su cromatismo exacerbado, su luminosidad

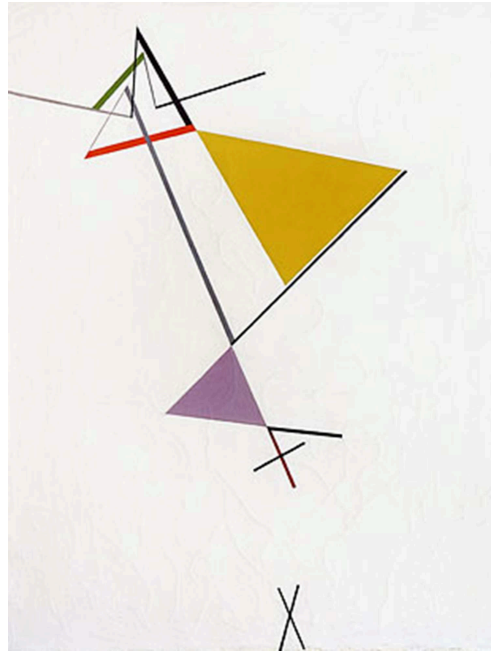


Fig. 01: Tomás Maldonado, *Desarrollo de un triángulo*, 1949 (óleo s/tela, 80,6 x 60,3 cm).

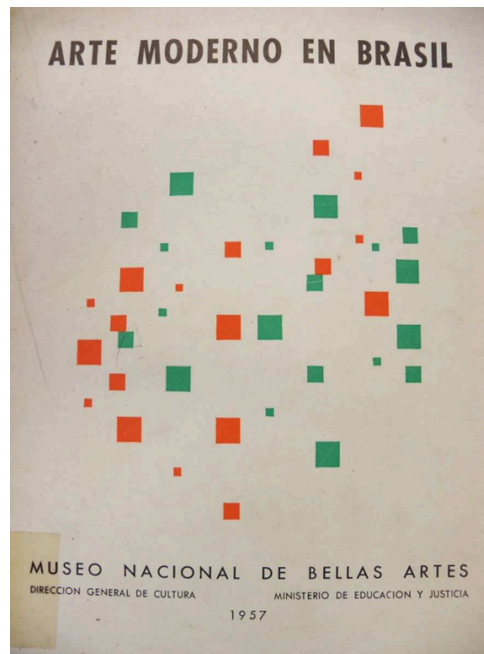


Fig. 02: Catálogo da exposição *Arte Moderno en Brasil*, MNBA, Buenos Aires, 1957. Capa de Ivan Serpa.

Seja como for, na Argentina e no Brasil apontar os limites e o engessamento do concretismo não significava dar consentimento ao “irracionalismo”, não importa de qual escola ou estilo, já que isso seria, em qualquer caso, sem dúvida, um movimento retrógrado³⁵. Com o que a vaga informalista, encorpada nos últimos anos da década de 1950, dando abertura à expressão espontânea, à gestualidade imediata – ou seja, incorporando do

surrealismo a valorização do inconsciente e das caligrafias chinesa e japonesa o movimento do corpo –, ao mesmo tempo em que valorizava a mancha pictórica, o abandono dos materiais tradicionais da pintura e a utilização de elementos tomados diretamente da realidade – isto é, reatualizando procedimentos que poderiam remeter ao dadaísmo –, a considerável adesão ao informalismo por artistas e críticos, enfim, desafiava não só o “bom-gosto” da abstração geométrica, senão, também, o conceito mesmo de obra de arte³⁶.

Hugo Parpagnoli, crítico que seria designado diretor do MAM de Buenos Aires, argumentava, em artigo de 1959, a respeito do que os espectadores podiam ver em duas coletivas que se realizavam então, reunindo pintores dessa “tendência”:

El espectador que recorre las muestras de Pizarro y Van Riel no sólo debe renunciar al reconocimiento de una figuración en los cuadros sino que también, si fuera posible, debería dejar en suspenso sus hábitos mentales y visuales que lo llevan naturalmente a ver en toda obra hecha por el hombre el rastro de la inteligencia ordenadora.

No debe buscar ninguna forma deliberada sino tan sólo empastes, colores, vibraciones, grafismos libres, rugosidades, lisuras etcétera, o, dicho en general, documentación de reacciones incontroladas.

Desde el punto de vista de la sensación visual, tanto valor tiene el cuadro que está colgado en la Galería Pizarro entrando a la izquierda, como la mancha de humedad que se ve en la pared entre ese mismo cuadro y el piso; o con el mismo agrado podemos mirar un mapa real visto desde un avión o los charcos y riachos que forma la leche al volcarse que los rectángulos cubiertos de pintura por [Enrique] Barilari o, también, divertirnos igualmente con las sombras chinescas reflejadas sobre una cortina que con los brochazos negros sobre blanco de [Kenneth] Kemble³⁷.

Parpagnoli chama atenção para o indecível das imagens. E se, em poucas palavras, o poder pode ser definido como aquilo que é capaz de decidir sobre o indecível, ou ainda, como aquilo que busca controlar, limitar, significar os efeitos de uma ambivalente relação mantida com o vazio, quer dizer, com aquilo que a rigor é sem relação, tal indiferenciação no que supostamente seria visto nas imagens está, portanto, longe de significar uma indiferença quanto ao informalismo. E, não obstante, com essa desconfiança manifesta, queira ou não, o que parece ser realçado é a potência do diferimento; a abertura presente nas imagens, que para alguns deveria ser disciplinada. (Para que o mapa oriente. Para que não se pise na poça. Enfim, para que se saiba o que é arte: e todas as outras coisas, que então não são).

Poucos dias depois do artigo de Parpagnoli, é Eduardo Barilari quem faz observações contundentes a uma das exposições

violenta, habrían debido determinar la existencia de una escuela de coloristas extremos, podrán extrañarse, aunque tal actitud no se justifique, porque precisamente a causa de esas notas peculiares de su naturaleza es que los pintores, dibujantes y grabadores deben sentir la imperiosa necesidad de construir, de limitar, con el objeto de impedir la disgregación formal en la atmósfera fragmentada de colores, [sic] Así como parecen huir de lo pintoresco, evitando el folklorismo superficial, porque tienen conciencia seguramente de que la esencia del país está en una capa más profunda que la que encanta a los ojos, de la misma manera el exceso cromático y luminoso les ha obligado a ser sobrios y a reconcentrarse en las líneas ordenadoras. Sospecho, pues, que en este prestigio de la línea hay un fenómeno claro de compensación, como el que les llevó, por razones inversas, a ser coloristas por manchas a los paisajistas impresionistas del norte de Francia y de Inglaterra”. BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*, 1945, p. 16; 18-19. Já sobre a exposição no MNBA: “Romero Brest fue nombrado interventor del MNBA el 23 de diciembre de 1955: su gestión, a pesar de las dificultades económicas, estaría signada por los objetivos de renovación institucional y apertura internacional. En este marco se establecía una fuerte colaboración entre el MNBA y el MAM-RJ [com Niomar Muniz Sodré] que abrió la serie de profusos intercambios entre ambos museos y sus directores. [...] El 25 de junio de 1957, con la presencia del presidente Aramburu, ministros, representantes de la iglesia y del ejército y numerosos embajadores, *Arte Moderno en Brasil* reabría, luego del cierre por refacciones desde el comienzo del año, el MNBA. La reapertura se completaba con una exhibición de la donación de la colección Santamarina

y una selección de obras del patrimonio. Organizada por el MAM-RJ con el apoyo del Itamaraty esta muestra itinerante se exhibió en Rosario en el mes de agosto y también en Santiago de Chile y Lima. La exposición –una estrategia del Itamaraty volcada al posicionamiento continental del Brasil–, incluía 35 años de arte brasileño desde los protagonistas de la semana del 22 hasta las tendencias más contemporáneas vinculadas a la abstracción. Una composición de cuadraditos naranjas y verdes de Ivan Serpa fue tapa de catálogo y el afiche de la exposición. La prensa argentina y brasileña resaltó que era la exposición itinerante más importante de arte brasileño y fue considerada un éxito de público: diez mil personas en los seis primeros días de exhibición. Contó con la presencia del crítico Jayme Mauricio como enviado especial del diario carioca *Correio da Manhã*. GARCÍA, María Amalia. “La *brasilidade* de la gestión de Romero Brest en el MNBA”, 2001, p. 124; 125-126.

31. Ibidem, p. 99-100.

32. Ibidem, p. 197/199.

33. Ibidem, p. 218.

34. “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática). I. é: [...] uma estrutura matemática, planejada anteriormente à palavra”. CAMPOS, Haroldo de. Da fenomenologia da composição à matemática da composição [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*, 1975, p. 93.

35. “Uma noção mecanicista de construção invadiria a linguagem dos pintores e dos escultores, gerando, por sua vez, reações igualmente extremistas, de caráter retrógrado

informalistas, condenando os “balbuces” dos trabalhos pela falta de responsabilidade com a liberdade conquistada a duras penas pela pintura³⁸. Para Baliari, o que se via nos trabalhos eram etapas que iam “desde la incapacidad hasta la humorada”, sem que se respeitasse, com essa extravagância, “un lenguaje sutil que requiere la dosis de espíritu e inteligencia que no la convierta en chabacanería”³⁹.

Sem que se pretenda esgotar em poucas linhas tais disputas, mas apenas dar alguma visibilidade aos argumentos levantados principalmente pelos seus detratores, é possível também citar o texto de Ernesto Schóo, já em 1961, que em *Arte y Palabra* afirmava que “dejarnos invadir por el caos, auto-transformarnos en caos, es abdicar de la condición humana, por más caótica que esta parezca superficialmente”; e que, a respeito desse “movimiento plástico”, “su virtud mayor habrá sido la de fundamentar técnicamente la nueva figuración del futuro”; mas que “en el grand vendaval del Espíritu que se prepara, se aventarán los minuciosos borrones del ‘informalismo’, o la mayoría de ellos”⁴⁰. Ou ainda, já em 1968, quando muitas das experimentações da vanguarda plástica argentina abandonavam as instituições de arte – como o Centro de Artes Visuales do Instituto Torcuato Di Tella, capitaneado por Romero Brest desde sua saída do Museo Nacional de Bellas Artes, em 1963 – e reivindicavam para si estratégias da vanguarda política; vale dizer, quando muitos artistas, principalmente após *Tucumán Arde*, encontravam no abandono da arte o gesto último da vanguarda artística⁴¹; em 1968, León Ferrari, um dos principais protagonistas desse “itinerário”, em um texto chamado *El arte de los significados*⁴², centrava seus argumentos não em torno às preocupações da autonomia “estética” (estilo, forma, composição) e sim, precisamente, como Luis Felipe Noé, no gesto – vanguardista – de usar o que segundo a norma era “antiestético”, criando com isso uma nova pungência, um novo sentido: uma *an-estética*, se assim se quiser. Daí, portanto, a questão ser a disputa com o poder pelos *efeitos* da obra, num posicionamento pautado pela sua *eficácia*: “la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente, en cierto modo, a la de un atentado terrorista en un país que se libera”⁴³. Dito em outros termos – benjaminianos –, tratar-se-ia, para Ferrari, da necessidade de se pensar o autor como produtor e, por isso, de manter-se o foco não no “produto”, mas na “produção”; no limite, na *performance*. “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”⁴⁴.

De qualquer modo, a obra de arte em sua eficácia e perturbação – sumamente política, quando não ideológica – seria alcançada, de acordo com Ferrari, utilizando-se o significado como “uno de los materiales estéticos más importantes”⁴⁵. E o oposto dessa arte – a ser evitado – seria exatamente “una obra

informalista que reprodujera la mancha simétrica de un test Rorschach; una encuesta entre un grupo de observadores nos indicaría que hay tantas interpretaciones como observadores”, segue o autor, “pues cada uno de ellos proyecta en el significado de la obra su propia personalidad”⁴⁶. Assim, não há como transmitir mensagens:

Estas obras, que podrían llamarse de arte Rorschach, son de significado abierto, libre o múltiple, y su personalidad significativa es casi nula pues se limitan a ser un punto de apoyo, un centro de sugestión, para que el observador encuentre en ella lo que él mismo determina, o la rechace de plano si no le interesa. Con ese tipo de obras el autor no puede transmitir mensajes, pues si los incluye en su cuadro su mensaje se deformará al transformarse su significado en el observador⁴⁷.

Ou seja, como no Brasil, mesmo após anos de seu aparecimento e da momentânea consolidação no cenário artístico da Argentina, o informalismo continuou a ser visto como uma expressão plástica contestável por sua falta de precisão e objetividade. Em seus aspectos “meramente formais” ou, como no caso da crítica de León Ferrari, em seus aspectos “significantes”, o informalismo era associado ao extremo subjetivismo, de certa maneira nocivo pela abertura que promovia a múltiplas leituras. Por outro lado, as manifestações contrárias ao informalismo seguiam em estreito diálogo com posições legitimadoras que vieram, por exemplo, de textos de Jorge Romero Brest⁴⁸ (numa leitura que o mantinha distante, neste caso, da que Mário Pedrosa praticava no Brasil) e especialmente do crítico e poeta Rafael Squirru, fundador e primeiro diretor do Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, principal promotor das expressões informalistas: em suas leituras, Squirru buscava traçar afinidades entre o informalismo e o pensamento Zen Budista, levando em conta, também, justamente a genealogia crítica da modernidade, do progresso e da razão – o “irracionalismo” – que passa pelo *Dadá* e o surrealismo, e fazendo, além disso, distinções entre informalismo e tachismo (em linhas gerais, o primeiro mais “dialógico” – entre sujeito e obra –, enquanto o segundo, temperamental e espontâneo, seria mais “monológico”)⁴⁹. Assim, embora mobilizasse forças tão heterogêneas quanto as caligrafias chinesa e japonesa⁵⁰, o espiritualismo Zen, o automatismo surrealista⁵¹ e os impulsos da “anti-arte” dadaísta, com artistas igualmente heterogêneos nos modos de ser – nos modos de vir a ser ou de atualizar o sentido do – “informal”, o informalismo parecia ser visto como um conjunto em grande medida homogêneo, na medida em que era combatido por distintas frentes. Ora seu problema era a cooptação pelo gosto do mercado internacional; ora a impossibilidade de particularizar obras e distinguir os artistas; ora

como o realismo mágico ou irracionalista como *Dadá* e o surrealismo”. CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. “Manifiesto neoconcreto [1959]”. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, 1999, p. 10.

36. GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*, 2011, p. 220.

37. PAPPAGNOLI, Hugo. “Pintura informal”, 1959.

38. BALIARI, Eduardo. “Informalismo”, 1959.

39. *Ibidem*.

40. SCHÓO, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”, 1961, p. 14-16.

41. Cf. LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, 2010.

42. FERRARI, León. “El arte de los significados”. In: _____. *Prosa política*, 2005, p. 20-27.

43. *Ibidem*, p. 27.

44. *Ibidem*.

45. *Ibidem*, p. 26.

46. *Ibidem*, p. 24-25.

47. *Ibidem*, p. 25.

48. Cf. BREST, Jorge Romero. “Sobre el arte informal”, 1961, p. 9; *Idem*. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”, 1963, p. 11-13.

49. Cf. SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”, 1959, p. 7; *Idem*. “Sobre el informalismo”, 1959; *Idem*. “Una auténtica actitud informalista”, 1961, p. 9; 15. São variações de um mesmo

texto em que as diferenças dizem respeito a ajustes terminológicos e escolhas dos artistas representativos.

a falta de ordenamento, de controle; ora a inviabilidade da comunicação etc. Mas todas as censuras construídas a partir de um mesmo pensamento de base fenomenológica, isto é, de um projeto de presentificação, de consumação, de esclarecimento da arte e do mundo – sua ocidentalização.



Fig. 03: Georges Mathieu, *untitled*, 1959 (óleo sobre tela, 96,5 x 161,3 cm).

50. Cf. PEDROSA, Mário. “Arte signográfica”. In: _____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*, 1996, p. 311-314; Idem. “Arte – Japão & Ocidente”. In: _____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*, 2000, p. 309-313.

51. Cf. BENTO, Antônio. “Roteiro e coerência: passos de uma obra” [Catálogo da Exposição de Antônio Bandeira, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1969]. In: COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal*, 1987, p. 255.

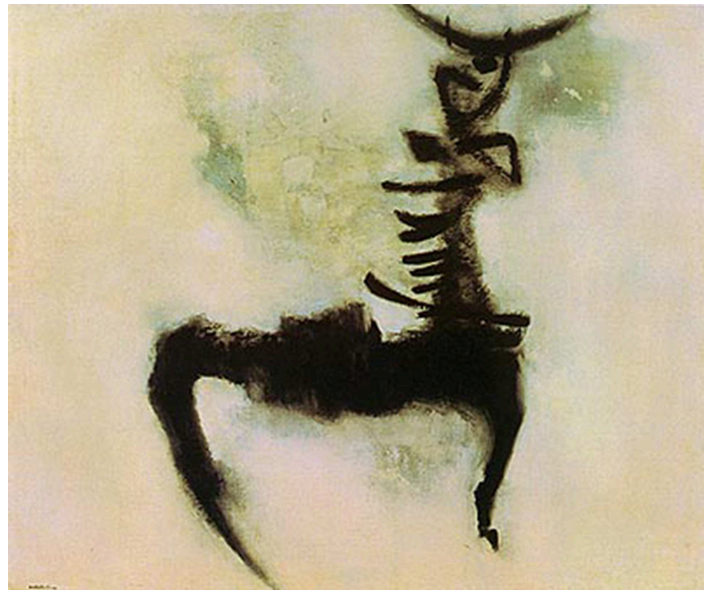


Fig. 04: Manabu Mabe, *Profeta I*, 1959 (óleo sobre tela, 110 x 130 cm).



Fig. 05: Kenneth Kemble, *Sin título*, 1961 (técnica mista, 65 x 116 cm).

5.

Não se pode descontar, na cena dessas leituras, aquilo que as movia: o que orientava essas projeções que foram construídas com o intuito de obliterar o que havia de “projetivo” – ou de “romântico”, “individualista”, “alienado”, “irracional”, “caótico” etc. – nas expressões plásticas. Ou seja, deve-se ter em conta os projetos ascendentes que envolviam, de maneira indissociável, a cultura e a política dos países em questão, ambos em fase de modernização e acirrada concorrência regional, com seus respectivos anseios desenvolvimentistas e internacionalistas, quando não revolucionários. Sabe-se que onde há ascensão há hierarquia, uma linha que sustenta a estrutura, a simetria, a estabilidade, a razão. E por isso, talvez, para que se leia, hoje, o que se reúne com o nome de “informalismo” seja preciso pensar mais em termos de horizontalidade, com a atenção dirigida ao que está mais baixo, e quase escondido, colado na terra e no corpo. Uma atenção que pode ser encontrada não necessariamente na sistematização teórica do psiquiatra Hermann Rorschach, mas sim em seu exercício plástico, quer dizer, no que resiste ao cálculo e à força conciliadora do paradigma discursivo, e que apenas se oferece ao jogo e ao toque, como um fazer in-operante, sensivelmente. Torna-se significativo, neste caso, um comentário como o de Ewald Bohm:

El autor continúa creyendo que debe atenerse al método original de Rorschach. En el curso del tiempo se han intro-

52. BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*, 1979, p. 9-10.

53. DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*, 2007, p. 65-66.

54. *Ibidem*, p. 67.

55. “No começo da década de 1960, Jacques Lacan estava empenhado em definir o real em termos de trauma. Intitulado ‘O inconsciente e a repetição’, esse seminário, ocorrido no início de 1964, foi mais ou menos contemporâneo às imagens de *Death in America*. Mas, à diferença da teoria dos simulacros de Baudrillard e companhia, a teoria do trauma em Lacan não foi influenciada pela pop. Porém, é informada pelo surrealismo, que tem seu efeito tardio sobre Lacan, um antigo associado dos surrealistas, e a seguir afirmarei que a pop é relacionada ao surrealismo como um realismo traumático (minha leitura de Warhol é sem dúvida surrealista). Nesse seminário, Lacan define o traumático como um encontro faltoso com o real. Na condição de faltoso, o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*. *Wiederholen*, escreve Lacan em referência etimológica à ideia de repetição em Freud, ‘não é *Reproduzieren*’; repetir não é reproduzir. Isso pode funcionar também como síntese de meu argumento: a repetição em Warhol não é reprodução no sentido da representação (de um referente) ou simulação (de uma simples imagem, um significante isolado). A repetição, antes, serve para *proteger* do real, compreendido como traumático. Mas essa mesma necessidade também *aponta* para o real, e nesse caso o real *rompe* o anteparo da repetição. É uma ruptura não tanto no mundo quanto no sujeito – entre a percepção e a consciência de um sujeito *tocado* por uma imagem”. FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*, 2014, p. 127-129.

ducido numerosas modificaciones, no se sabe si para bien o para mal. Y hoy resulta “moderno” cuantificar todo, pero el test de Rorschach, por lo menos en su forma primitiva, no permite una cuantificación. Si, por tanto, se piensa que la posibilidad de medida es un requisito para la verdadera ciencia (lo cual de todos modos todavía no es seguro) el método de Rorschach no sería una ciencia sino más bien un *arte*⁵².

Sobre as imagens de Rorschach também escreve Georges Didi-Huberman:

En plena época del surrealismo, de los “dibujos automáticos” y del interés especulativo sobre las manchas de tinta de Victor Hugo o las *Klecksographien* de Justinus Kerner, su genialidad consistió en producir unas imágenes que eran a la vez *fortuitas*, con el equívoco y la fragilidad que eso supone, y estructuralmente *llenas de significado*. Plenitud de significado obtenido, como bien se sabe, por medio de un procedimiento de huella, creadora automática de *simetrías formales*⁵³.

A simetria é necessária para *conformar*, mas igualmente confortar o homem. Sua aparência estável ao mesmo tempo estabiliza as inquietações, as lacunas. Contudo, como no caso das lâminas de Rorschach, a simetria é apenas um aspecto das imagens. Como toda imagem, estas são inquietas, erráticas, excessivas. Assim, mais adiante, Didi-Huberman afirma o desequilíbrio:

Por un lado, la simetría (sobre todo la vertical) es un *rasgo de construcción*: estructura positivamente la representación, instituye el sujeto en forma estable. Pero el equívoco aparece cuando nos encontramos ante la imagen como ante una máscara, es decir, como *organización dúplice*: como si la *imago* escondiese en su esplendor formal la existencia enmascarada de una *larva* informe⁵⁴.

A imagem vaga, mariposeia entre o esplendor e o informe, numa ambivalência que pode ser encontrada não só nas mariposas comentadas por Didi-Huberman e expostas, a seu modo, por Rorschach, mas também em outros espaços-tempos – inconciliáveis em termos fenomenológicos –, como nas repetições dos corpos na *pop art* de Andy Warhol, coetânea ao informalismo com seu *realismo traumático*, segundo a análise de Hal Foster⁵⁵, ou, antes, na leitura de Roger Caillois sobre o inseto conhecido como *louva-a-deus*⁵⁶. A respeito disso, segundo Caillois, em diversas culturas o louva-a-deus simboliza a tensão entre vida e morte, e seu comportamento durante a procriação (quando o macho é morto pela fêmea), aliado aos aspectos antropomórficos do inseto, encontra paralelos inegáveis se projetado sobre

o comportamento humano, no que se refere ao inconsciente, aos conflitos afetivos e à sexualidade. Nesse sentido, o medo da castração opera como uma especificação do medo que o homem tem de ser devorado pela fêmea durante ou depois do acasalamento, encenação fornecida com exatidão pelas núpcias do louva-a-deus. Tal cena é proto-histórica. Quer dizer, as determinações das estruturas sociais não esgotam o psicológico, o mítico; e certas reações que no homem são encontradas apenas em um estado de virtualidade, no restante da natureza podem corresponder a fatos explícitos facilmente observáveis. De modo que o que é obliterado pelos projetos de essencialização e presentificação do mundo – na arte, na política – é exatamente esse pensamento acefálico que expõe a relação – o vazio – entre jogo e poder. É esse aspecto anestésico e anestético, potente, do mimetismo, que mostra aquilo que a cada vez resta: uma mancha; uma ausência; uma imagem inconsciente; um louva-a-deus decapitado na cópula; um sujeito tendido simultaneamente ao erotismo e à morte; e isso ainda outra vez: desde o “nascimento da arte”, agora, desde Lascaux.

56. CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”, 1934.

57. ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”, 2003, p. 44.

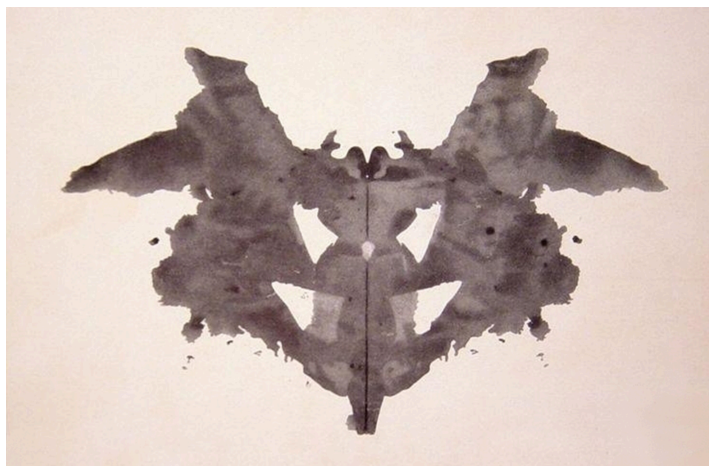


Fig. 06: Hermann Rorschach, *Psicodiagnóstico*, Lâmina 1.

A larva informe é o que move e se move com as imagens. O informe, escreve Raúl Antelo, “aponta um para-além do sentido que é, justamente, sua energia anti-hierárquica”⁵⁷. É o que se vê quando “cai a máscara” – como se diz – de esplendor formal que reveste as pretensões normalizadoras do sentido. Ou quando cai o “casaco matemático”, como escreveu Bataille em 1929, ao pensar o começo de um dicionário:

INFORME. – Um dicionário começaria a partir do momento em que não oferecesse mais o sentido e sim os “trabalhos informais” das palavras. Assim informe não é apenas um adjetivo que tem tal sentido mas um termo que serve para desclassificar, exigindo geralmente que cada coisa tenha sua forma. O que ele designa não tem seus direitos em nenhum sentido e se faz esmagar por toda parte como

58. BATAILLE, Georges.
“Informe”, 1929.

uma aranha ou uma minhoca. Seria preciso, com efeito, para que os homens acadêmicos estivessem contentes, que o universo tomasse forma. A filosofia inteira não tem outra finalidade: trata-se de dar um casaco de montaria ao que é, um casaco matemático. Pelo contrário, afirmar que o universo não se assemelha a nada e é simplesmente informe equivale a dizer que ele é alguma coisa como uma aranha ou um escarro⁵⁸.

Informalismo: em suma, trata-se de um nome vago e rasteiro; uma aproximação, apenas, à mancha, à aranha, ao escarro, ao que escapa. Como um nome qualquer, ele não *tem* sentido; mas com ele se dá a ver, a cada vez, uma singularidade indomesticável: cada um dos trabalhos informais que assediam os sujeitos e seus projetos.

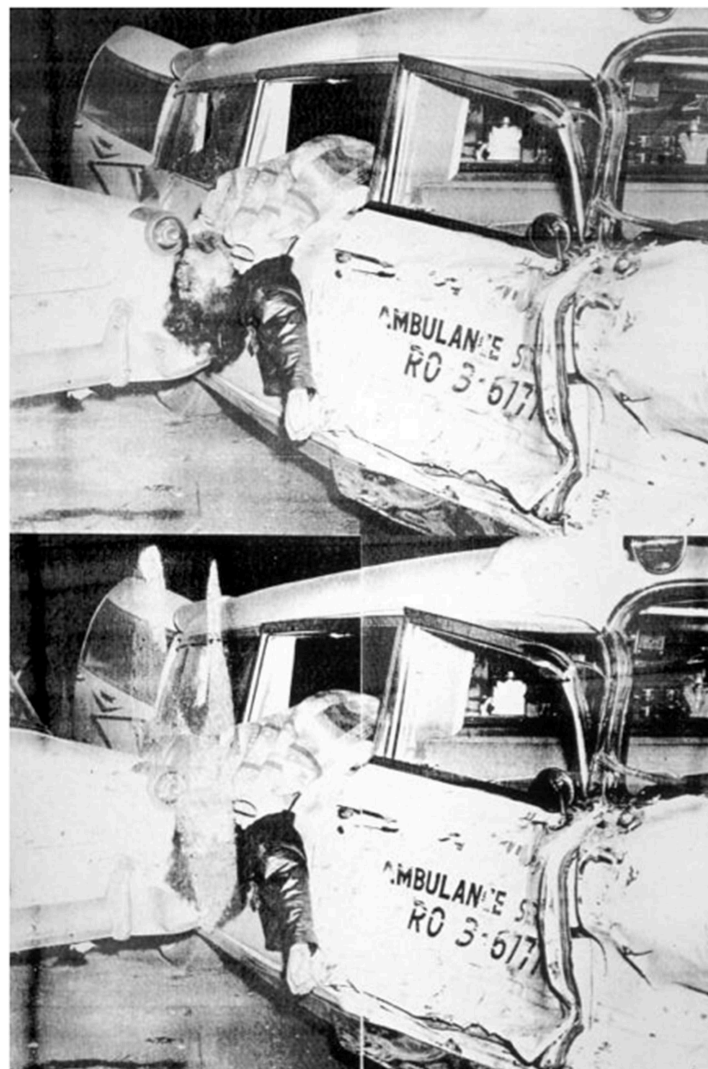


Fig. 07: Andy Warhol, *Ambulance Disaster*, 1963
(*silkscreen* e tinta acrílica sobre tela, 315 x 203 cm).



Fig. 08: Andy Warhol, *Rorschach*, 1984
(polímero sintético sobre tela, 417,2 x 292,1 cm).

Referências

- ANTELO, Raúl. “A aporia da leitura”. *IpoteseI*. Juiz de Fora, v. 7, n.1, p. 31-45, 2003.
- ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. *Mário Pedrosa: itinerário crítico*. 2 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BALIARI, Eduardo. “Informalismo”. *Noticias gráficas*. Buenos Aires, 23 jul. 1959.
- BATAILLE, Georges. “Informe”. *Documents*. Paris, n. 7, p. 382, 1929. Tradução de Fernando Scheibe.
- BOHM, Ewald. *El test de Rorschach*. 2ed. Madrid: Ediciones Morata, 1979.
- BREST, Jorge Romero. *La pintura brasileña contemporánea*. Buenos Aires: Editorial Poseidon, 1945.
- _____. “Sobre el arte informal”. *Del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v*. Buenos Aires, jul. 1961, p. 9.
- _____. “El arte informal y el arte de hoy: un artículo muy remozado y reflexiones nuevas”. In: *Premio Internacional de Pintura Instituto Torcuato Di Tella 1963*. Buenos Aires: Centro de Arte del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), 1963, p. 11-13.
- CAILLOIS, Roger. “La mante religieuse”. *Minotaure*. Paris, n. 5, 1934.
- CAMÕES, Luís de. “A Dom António de Noronha, sobre o desconcerto do mundo” [1595]. In: *Rimas*. Texto estabelecido e prefaciado por Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Por Ordem da Universidade, 1953.
- CAMPOS, Haroldo de. “Da fenomenologia da composição à matemática da composição” [1957]. In: CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Livraria duas cidades, 1975.
- CASTRO, Amílcar de; GULLAR, Ferreira; WEISSMANN, Franz; et al. “Manifesto neoconcreto” [1959]. In: BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 1999.
- COCCHIARALE, Fernando; GEIGER, Anna Bella (Comp.). *Abstracionismo; geométrico e informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1987.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. “Mário Pedrosa, Ferreira Gullar e a abstração informal no Brasil”. *Novos Estudos CEBRAP*. n. 58, nov. 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen mariposa*. Tradução de Juan José Lahuerta. Barcelona: Mudito & Co., 2007.

FERRARI, León. *Prosa política*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina (Arte y pensamiento), 2005.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

GARCÍA, María Amalia. *El arte abstracto: intercambios culturales entre Argentina y Brasil*. 1 ed. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores (Arte y pensamiento), 2011.

_____. “Entre la Argentina y Brasil. Episodios en la formación de una abstracción regional”. In: GIUNTA, Andrea; COSTA, Laura Malosetti (Comps.). *Arte de posguerra: Jorge Romero Brest y la revista Ver y Estimar*. Buenos Aires: Paidós, 2005, p. 137-152.

_____. “La brasilidade de la gestión de Romero Brest en el MNBA”. In: HERRERA, María José; MARCHESI, Mariana. *Exposiciones de arte argentino 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 123-136.

GIUNTA, Andrea. *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI Edit. Argentina, 2008.

GULLAR, Ferreira. *Cultura posta em questão, Vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte*. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano. *Del Di Tella a Tucumán Arde: vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.

PARPAGNOLI, Hugo. “Pintura informal”. *La Prensa*. Buenos Aires, 15 jul. 1959.

PEDROSA, Mário. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Editora Perspectiva (Coleção Debates, 106), 1986.

_____. *Acadêmicos e modernos*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Aracy Amaral (Org.). São Paulo: Perspectiva, 1981.

_____. *Forma e percepção estética: textos escolhidos II*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 1996.

_____. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Otília Arantes (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro, Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SCHÓO, Ernesto. “Apuntes para un ensayo acerca del informalismo”. *Arte y palabra*. Buenos Aires, p. 14-16, jun. 1961.

SQUIRRU, Rafael. “Sobre el informalismo”. *Clarín*. Buenos Aires, p. 7, 16 ago. 1959.

_____. “Sobre el informalismo”. In: *Movimiento informalista* (Catálogo). Buenos Aires: Museo Municipal Eduardo Sívori, nov. 1959.

_____. “Una auténtica actitud informalista”. *del Arte: plástica, literatura, teatro, música, cine - t. v*. Buenos Aires, p. 9-15, jul. 1961.

TOLEDO, Magdalena Sophia Ribeiro de. “Entre a Arte e a Terapia: as ‘imagens do inconsciente’ e o surgimento de novos artistas”. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*. v. 1, n. 3, 2011/2012.

VILLAS BOAS, Gláucia. “A estética da conversão: o ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)”. *Tempo social*. São Paulo, v. 20, n. 2, nov. 2008.